

“LA EXPRESIÓN DEL (LO) ‘OTRO’ EN EL RELATO AUDIOVISUAL:
 UNA APROXIMACIÓN A LA FIGURA NARRATIVA DEL DOBLE”

AUTORA: Dra. Laura ANTÓN SÁNCHEZ
 Universidad Rey Juan Carlos

La expresión del (lo) “Otro” en el relato audiovisual: una aproximación a la figura narrativa del doble

The Other in the Audiovisual Narrative: An Approach to the Double's Narrative Figure

RESUMEN:

El objetivo central de este artículo es plantear una aproximación a la figura del doble en el relato audiovisual. El estudio de esta compleja y arraigada relación –su presencia atraviesa los diferentes aspectos del dispositivo de representación que pone en marcha la lectura de un texto fílmico (representativos, narrativos y/o simbólicos, perceptivos)– se ha centrado en su función narrativa. En este sentido, se cuestiona su definición habitual, la figura del doble entendida como un tema destacado en un tipo de filmes, para revelar la función nuclear que dicha forma detenta en la estructura del relato, pese a que su importancia se haya silenciado en los manuales de narrativa y lenguaje audiovisual. Aunque este estudio se apoya en las aportaciones del estudio formalista, no se ciñe a los principios de su perspectiva metodológica. Desde la otra perspectiva que aporta el método del análisis textual, el relato no puede reducirse a una mera forma mecánica sino que es un discurso simbólico que interviene en la construcción del imaginario colectivo. La forma del doble, cuya significación ha quedado unida desde la antigüedad a nuestros días a valores antropológicos y psicológicos, ha dado sentido en el texto fílmico al significante cultural de la identidad humana. Esta aproximación a la figura narrativa del doble finaliza con un caso práctico, cuyo análisis se ha realizado siguiendo los principios básicos del método del análisis textual: *Muerte entre las flores* (*Miller's crossing*, Joel Coen, 1990).

Palabras clave:

Doble, símbolo, narración, relato audiovisual, análisis textual.

ABSTRACT:

*The aim of this paper is to propose an approach to the study of the double's figure in the audiovisual narrative. The study of this complex and deep relationship –its presence covers the different aspects of the device of representation that starts a filmic text reading (representatives, symbolics, perceptives)– focused on its narrative function. In this sense, this text questions its usual definition, the double understood as a theme in a kind of films, to reveal the nuclear role that this form plays in the narrative structure of the audiovisual tale, although that its significance is muted in the manuals of narrative and/or audiovisual language. Although this analysis relies on the contributions of the structuralist study, does not adhere to the principles of its methodological perspective. From the perspective provided by the method of textual analysis, the tale can not be reduced to a mechanical form, the tale is a symbolic discourse that built the collective imaginary. The form of the double, whose significance has been associated since ancient times to our days to psychological and anthropological values, symbolizes the cultural signifier of human identity. Finally, we present one case study following the basic principles of the method of textual analysis: *Miller's Crossing* (Joel Coen, 1990).*

Key words:

Double, symbol, cinematographic language, audiovisual narrative, audiovisual tale, textual analysis.

1. Una expresión cultural mítica

“El doble es efectivamente universal en la humanidad antigua. Tal vez sea el único gran mito universal. Mito experimental; su presencia, su existencia no ofrecen duda: se le ve en el reflejo, en la sombra, en los sueños; se le siente y adivina en el viento y en la naturaleza. Todos vivimos acompañados de nuestro doble. No tanto copia conforme, y más aún que un *alter ego*: un *ego alter*, un yo otro.” (Morin, 2001[1956], 32)

El doble es una figura arquetípica del relato, quizá sea una de sus formas seminales. Esta forma de expresión recorre los diversos pelajes –literario, pictórico, cinematográfico,...– de ese artefacto cultural con el que el ser humano ha tratado de explicar(se en) su entorno. El doble alcanza así el valor intemporal de las expresiones míticas.

Pieza clave de una concepción animista del mundo (Frazer, 2001[1890]), tema destacado en el romanticismo y vía subterránea de conexión de la realidad consciente con el inconsciente (Rank, 2004[1914]), estrechamente asociada a la experiencia de lo siniestro (Freud, 1996[1919])¹, su presencia en la cultura es multiforme. Se ha formalizado a través de la pintura, la literatura, el cine... y ha llegado a identificarse con una de las estructuras fundamentales del pensamiento: “El mito del doble es coherente con el dualismo que domina el pensamiento humano: cuerpo/alma, bien/mal, vida/muerte, día/noche, etc., y no es raro que haya florecido en una cultura religiosa que postula que el hombre fue creado “a imagen y semejanza de Dios” (Gubern, 2002, 13). Se halla, asimismo, en la raíz misma de la inquietud simbólica mediante imágenes, y ha viajado de manera universal desde la cultura de nuestros ancestros, atravesando el relato mítico, el rito y el cuento, hasta llegar al relato audiovisual de la cultura contemporánea. Este marcado valor mítico lejos de presentarla como una forma natural indica que es resultado de la creatividad, es decir, de la capacidad humana para el lenguaje. En efecto, su estudio puede ayudar a comprender una de las formas determinantes del denominado *lenguaje audiovisual*². Sin embargo, esta figura retórica se encuentra eclipsada en la mayor parte de los manuales que se ofrecen sobre esta materia en el mercado editorial, donde la cuestión sobre el aprendizaje del discurso narrativo fílmico suele reducirse a un mero reconocimiento de

¹ Según Freud, una de las condiciones de “Lo siniestro” (1919) es que algo familiar y que fue reprimido, retorna. En este célebre artículo, el padre de la psicología moderna explica el *extraordinario grado del carácter siniestro de esta figura* así: “El carácter siniestro sólo puede obedecer a que el doble es una formación perteneciente a las épocas primitivas ya superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil. El doble se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas las religiones (Heine, *Die Götter im Exil*. “Los dioses en el destierro”).”

² Como se sabe, en el trayecto de la teoría fílmica se ha tendido a sustituir la expresión *lenguaje cinematográfico* por *modo de representación* (Burch, 1991), *discurso* o *estilo*, con el fin de revelar la pluralidad de formas adquiridas por este tipo de lenguaje a lo largo de su historia: del lenguaje a los modos de representación. Se mantiene aquí esta expresión en su sentido más general, para subrayar su carácter simbólico.

aspectos formales y técnicos dirigido a la construcción de una buena *gestalt*, olvidando así su valor simbólico.³

La principal seña de identidad de esta estructura dualista de raíces oníricas es la existencia de dos términos o significantes que se ponen en relación mediante una lógica de oposición: cuerpo/alma, el bien/el mal, Dios/el Diablo, la madrastra/el hada madrina, el sol/la luna, la *mujer madre/ la femme fatale*, la luz/la sombra, el héroe-la heroína/el antihéroe, el ser humano/el monstruo, el humano/el replicante, lo consciente/lo inconsciente... Si algo indica la persistencia más allá del tiempo de esta figura, hecha de la materia con la que se forjan los sueños, es su facilidad, como forma plástica e ideológica (se articula en torno al bien y el mal), para conectar con inquietudes o incertidumbres, en suma, vivencias fundamentales de la existencia humana. La retórica del doble, mediante la que se formula una manera de entender el mundo que desde la antigüedad hasta nuestros días se ha mostrado eficaz, alcanza así el rango de expresión cultural.⁴ Mediante esta forma ancestral, el ser humano ha diseñado un espacio de diálogo con el universo inconsciente de lo(-s) Otro(-s), un espacio situado en el dominio de lo simbólico y que, por tanto, se presenta culturalmente apto para que emerjan formas espectrales que llegan a acoger la presencia excesiva e inquietante de lo monstruoso, el ropaje fantástico con el que se cubre la proyección sobre el Otro de los deseos inefables del ser humano.

Entre otras cosas, la definición mítica de esta expresión dualista del mundo informa sobre la constitución cultural de una idea que estaría profundamente arraigada en el inconsciente colectivo. En esencia, la estrategia del desdoblamiento simboliza una cuestión universal, relativa a la identidad humana, el conocimiento de uno mismo. Un significante cultural que se ha significado como un trayecto narrativo de búsqueda, que pasa siempre por una confrontación con el Otro. Este Otro (yo) representa una escisión simbólica del yo, su aspecto irracional, salvaje, que toma una apariencia deforme en el género fantástico y que en su formulación clásica siempre resulta extraño, lejano.

2. En el principio de la representación icónica fue la sombra y el doble

El origen del doble entendido como figura retórica, es decir, como figura que interviene en el proceso de escritura mediante el cual se constituye una propuesta de realidad o relato, se remonta a la cultura conocida como "primitiva" según la hegemonía de ese

³ No sólo brillan por su ausencia los estudios centrados en esta figura en el relato fílmico, sino que su análisis se ha abordado más que como una forma estructural del discurso narrativo como un motivo temático característico de un género o tipo de films. Cfr. Stella Maris Poggian, *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno* (tesis doctoral, 2002, <http://hdl.handle.net/10803/4106>).

⁴ El hecho de que una de las constantes del relato audiovisual de la postmodernidad sea la ambigüedad que se produce entre el bien y el mal –"Los nuevos monstruos se han incorporado, nunca mejor dicho, a los humanos, están entre nosotros, somos nosotros." (Imbert, 2010, 465 y ss.; 466)– modifica el carácter de la oposición dualista en la que se apoya esta figura retórica, revisándose la cuestión identitaria a la que remite: el yo empatiza con el Otro como ocurre, por ejemplo, en *Blade Runner* (Ritley Scott, 1982) mediante la ambigua oposición humano/replicante.

sentido evolutivo que traza y determina el relato de la Historia. De sus posibles formalizaciones en el ámbito del relato mítico hay una que permanece alojada en la memoria colectiva gracias a la fuerza estética de su imagen,⁵ una imagen resultante primero de la narración escrita y, más adelante, forjada como un poderoso icono pictórico que llegará a engrosar la galería de motivos visuales que forman parte del discurso narrativo del cine⁶. El conocido mito de Narciso, la historia trágica del bello joven que encontró la muerte en el amor hacia sí mismo, su reflejo en el agua, reúne de una manera ejemplar los principales componentes que tradicionalmente se han relacionado con esta figura. No sólo plantea 1) cuál es su forma fundamental –el reflejo–; así como 2) los temas o asuntos generales a los que se refiere –la alteridad, el amor y la muerte–; sino también 3) que esa forma remite a un aspecto moral, la enseñanza que transmite el mito, un valor ideológico afín al discurso narrativo que llegará a los relatos audiovisuales: el relato audiovisual entendido no sólo como una forma de entretenimiento sino también como una *propuesta ideológica de realidad*.

Podrían citarse numerosos ejemplos, pero quizá sea *El Espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), esa película que se identifica como otra o película "monstruo" en relación a la práctica institucional(industrial) del cine, uno de los casos más memorables de la actualización contemporánea del mito de Narciso. Ésta se inscribe en un tiempo clave del trayecto iniciático que sigue el personaje protagonista, en la secuencia clímax del relato: tras adentrarse en la espesura del bosque, la pequeña Ana se ve reflejada en el agua y cómo se transforma en el rostro del monstruo de Frankenstein. La identificación literal de la niña con el monstruo, símbolo inveterado de la alteridad, coincide con la muerte simbólica del personaje para dar paso a otra Ana en el singular universo *diegético* de un film cuya principal estrategia narrativa consiste, como anuncian el montaje por corte neto del dibujo infantil de los créditos iniciales junto con el plano inaugural del film, y los sendos rótulos que se sobrepresionan en la imagen –"Érase una vez..." (sic), "Un lugar de la meseta castellana hacia 1940..."–: la fusión de la visión infantil con el tiempo histórico de la posguerra española.

Es muy probable que la fascinación estética que genera esta forma especular, ya sea vía expresión pictórica o cinematográfica, radique en su fuerza evocadora. Esta cualidad evocadora, mágica⁷, nos confronta con otro tipo de manifestación del doble, ahora de orden psicológico, que la representación artística reviviría a través del proceso de identificación narrativo. Como se sabe, Jacques Lacan (1966) localizó el origen de la formación del yo en una representación de tipo especular: en la fase del espejo, el niño/la niña reconocen su propia imagen, el yo se afirma frente a la imagen representada-otra del espejo, que Gubern ha caracterizado como "la primera representación icónica cultural que generan los niños en nuestras sociedades, en las que los espejos son utensilios

⁵ El concepto de estética debe entenderse aquí en el sentido original del término (Alexander Gottlieb Baumgarten (1750-1758). (Aumont, 2001[1998], 60). Del griego, *aisthesis*, "facultad de percepción por los sentidos", que a su vez, deriva de *aisthanomai*, "yo percibo, yo comprendo". (Coromines, 2008[1961]).

⁶ Ésta es sólo una de las posibles vías o relaciones intertextuales que descubre el análisis del lenguaje audiovisual o cómo se construye la significación en un texto audiovisual.

⁷ El juego de la *magia* y la *imaginación* son familiares en el acto de la creación y percepción de una *imagen* que se basa en un acto de transformación.

comunes, remedando el gesto primigenio del hombre homínido que generó su primera imagen al mirarse en el lago". (1994[1987], 45)⁸.

En referencia al acto de la representación, el doble se presenta además como una figura especialmente pregnante puesto que se ha asociado mediante otro de sus motivos visuales más habituales, la sombra proyectada, con la explicación mítica de los inicios de la imagen artística. Según el relato mítico del origen de las bellas artes de la pintura y la escultura, en el principio fue la sombra y el doble:

"Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena. Plinio El Viejo dice que el «principio de la pintura consistió en trazar, mediante líneas el contorno de una sombra». El mismo origen para el modelado, precisa más adelante. Enamorada de un muchacho que marcha al extranjero, la hija de un alfarero de Sición enmarca con una línea la sombra de su cara proyectada sobre la pared por un farol. Su padre aplicó arcilla al dibujo y lo convirtió en un relieve que puso al fuego con las demás vasijas para que endureciera. Así, pintada o modelada, Imagen es hija de Nostalgia." (Debray, 1994 [1992], 34)

La belleza poética del relato mítico de Plinio El Viejo destaca que el principio por el que se rige la íntima relación entre el acto de representar y la búsqueda de un duplicado de la realidad sensible esta lejos de ser natural, sino que se rige por *la lógica* de una determinada *mirada* (Bryson, 1991). Es decir, que en la arraigada tendencia ilusionista que ha seguido el arte de la representación se inscribe, junto a la magia de la ilusión, un uso simbólico. El objetivo ilusionista y el carácter mítico del relato no suponen un obstáculo para que en él puedan reconocerse, como acertadamente señala Régis Debray, los rasgos singulares que invoca la representación simbólica, es decir, del uso cultural que se hace de la imagen figurativa: la carencia y el alivio de una pena, valores entendidos aquí como promotores de esa dualidad radical sobre la que se asienta el objetivo simbólico, *hacer presente lo ausente*.

3. El "Otro", el relato de la historia del cine y el lenguaje del cine

Pasamos ahora al caso concreto que ofrece el relato de la historia del cine. Si se acepta la definición habitual del nacimiento del cinematógrafo, el artefacto generador de la imagen de la modernidad, como la conquista de una nueva cima ilusionista –y estética– en el trayecto ilusionista del arte de la representación (Bazin, 1991[1945]), la escritura mediante luz del movimiento –*cinematógrafo*– habría permitido que la imagen fílmica, un tipo de imagen especialmente dotada para dar presencia a una ausencia –"Por vez

⁸ En "La hipótesis del lago" (1987, 11-19), Gubern sostiene la hipótesis de que uno de los *momentos estelares* que favorecieron el complejo proceso de hominización coincide con el reconocimiento del yo en el reflejo del agua, gracias al cual el hombre primitivo adquirió la conciencia de su identidad individual y colectiva.

primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio." (Bazin, 1945, 29)–, reforzara esa condición mítica de la imagen entendida como un doble espectral de la realidad. Así, el novedoso espectáculo de las sombras fotográficas en movimiento hizo hincapié, gracias a una mayor dosis de analogía, en la cualidad mágica y onírica –y por tanto, estrechamente asociada al deseo– de una figura que Morin asocia con el término fotográfico de *fotogenia* (2001[1956], 39). A través del doble, Morin percibe una conexión ambivalente en la definición cultural de la imagen del cinematógrafo: 1) una imagen objetiva, la más objetiva; y a la vez 2) una imagen profundamente onírica o subjetiva.

Es preciso recordar la sorprendente novedad que Bazin propone en "Ontología de la imagen fotográfica" (1945) en relación al estudio del realismo en la historia de la representación icónica. Su estudio, centrado en tres tiempos significativos de este trayecto (pintura, fotografía y cine), abandona la configuración habitual de la cuestión del realismo, renunciando a la seguridad que procura un lugar común, para desviarse por un trayecto desdoblado. La definición habitual del realismo, aquella que lo relaciona con la inquietud ilusionista del ser humano, queda caracterizada aquí como un tipo de realismo. Según el estudioso francés, además de este *realismo ilusionista* o *pseudorealismo*, que enraíza en el *complejo de la momia* (el signo de ese deseo humano que Bazin lee en la historia de la representación icónica –"un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble", 1945, 25–), también es perceptible otro realismo, el *realismo estético*, que informa sobre la aspiración humana de simbolizar lo real, es decir, se relaciona con el lenguaje.⁹

La localización baziniana de esta doble aspiración realista no sólo sirve como ejemplo del funcionamiento de la retórica del doble en la construcción del relato de la Historia de la representación visual (a un realismo cultural se opone un realismo Otro o inconsciente), sino que señala también una diferencia en el dispositivo de representación fílmico que puede arrojar luz sobre su funcionamiento como objeto cultural. De una parte, el doble 1) enraíza en el *complejo de la momia* (realismo ilusionista) que sobrevive en el significante fílmico; y de otra, 2) detenta una función narrativa nuclear en el relato cinematográfico, el tipo de discurso –uno narrativo– que se asentará en el cine hacia la primera década del siglo XX, y que constituye la base del *modo de representación institucional* (uno de los posibles realismos estéticos del cine).

De manera que la introducción de los principios del discurso narrativo en la imagen espe(cta)cular del cinematógrafo, además de: 1) favorecer una subordinación del devenir temporal a la lógica narrativa del relato (básicamente mediante una organización interna que se rige por el sistema de continuidad y la relación de causalidad que se establece entre los segmentos del discurso narrativo –planos, escenas, secuencias y actos–) permite que 2), mediante la estructura del relato, se extienda el arraigado carácter espectral y *onírico* que hereda la imagen del cinematógrafo al lenguaje del

⁹ En "Ontología de la imagen fotográfica", el propósito de Bazin es trazar a grandes rasgos el trayecto seguido en la historia de las representaciones icónicas por el pseudorealismo. De ahí que concluya su artículo con la frase: "Por otra parte, el cine es un lenguaje." (1945, 30).

cine, es decir, al reconocimiento cultural de esa sorprendente y novedosa imagen.

La figura del doble interviene en las tres grandes parcelas creativas que convoca este tipo de lenguaje: *puesta en escena* (escenificación), *puesta en cuadro* (selección del encuadre) y *puesta en serie* (montaje). Además de un tema, es una figura retórica del discurso narrativo del cine, trasciende el nivel superficial de la historia o contenido.¹⁰ La identificación del doble con un asunto, “el tema del doble”, del que deriva, vía filiación con el romanticismo y el expresionismo¹¹, “el tema de la doble personalidad o la esquizofrenia”, impide reparar en que esta temática fantástica y terrorífica es una variante excesiva, neo-barroca¹², de una expresión mítica cuya temática general es la identidad humana.

El exceso es uno de los rasgos generales por los que se define la escritura del cine de la hipermodernidad (“la imagen profusión”, Lipovestky y Serroy, 2009, 81 y ss.) y/o postmodernidad (Imbert, 2010). No es casualidad, por tanto, que en la era del cine digital abunde el “tema” (excesivo) “del doble”.¹³ Un protagonismo que puede leerse, además, como resultado de la creciente tendencia apreciable en el relato audiovisual a la tematización de sus formas y/o estrategias narrativas. Esta visibilidad temática deriva del marcado carácter metaficcional del cine actual. Se evidencia en uno de los sueños del protagonista de *Brazil* (Terry Guilliam, 1985); y en forma de cita paródica en la aventura de *El ejército de las tinieblas* (Sam Raimi, 1992); la división esquizofrénica del sujeto dirige los relatos de *El club de la lucha* (David Fincher, 1999), *American Psycho* (Mary Harron, 2000) o *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2010); asimismo, se muestra en el desdoblamiento del universo diegético, real y virtual, que ofrece *Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999); y también en films que abordan la cuestión identitaria del sujeto en universos más realistas, como la doble vida del protagonista en *Una historia de violencia* (David Cronenberg, 2005).

Sin embargo, esta elocuente visibilidad no es estrictamente novedosa. Con anterioridad, “el tema del doble” se había identificado con la práctica de movimientos cinematográficos de ruptura de la escritura institucional (industrial): es el caso de la

¹⁰ Pilar Pedraza ha subrayado esta misma idea en su estudio crítico de *Metrópolis* (2000, 85).

¹¹ En esta variante fantástica y romántica se inscriben los textos literarios que suelen convocarse para ejemplificar el doble: *El hombre de la arena* (E.T.A. Hoffmann, 1816), *Frankenstein o el moderno Prometeo* (Mary Shelley, 1818) –Gubern explica que el monstruo sería un *ego alter* de su creador en “Los enigmas de la vida” (2002, 30-51)–, *El retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1890), *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mister Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1885), o *El doble* (F. Dostoyevski, 1846).

¹² La retórica del doble se visibiliza en la imagen barroca, y metaficcional, de *Las Meninas* (Diego de Silva y Velázquez, 1656), en los “dos Velázquez”: el pintor y el también aposentador real, José Nieto Velázquez, que se encuentra al fondo, en el umbral de una puerta, sujetando un pesado cortinaje. Un gesto con el que coincide el centro constructor de la imagen, el punto de fuga, situado en su antebrazo, y que rima con el gesto del pintor que aparece en primer término, que mira al espectador-modelo y sujeta el pincel frente al gran lienzo del que el espectador sólo ve el reverso.

¹³ “Una de las características más específicas del cine de la era digital es, por último, la exploración de otras realidades que se derivan de desdoblamientos de la personalidad o incluso de las existencia de universos paralelos habitados por robots, muertos vivientes o replicantes de la especie humana” (Riambau, 2011, 24) Según Imbert (2010, 303 y ss.), esta proliferación es resultado de la ambivalencia temática que caracteriza a los imaginarios construidos por el cine postmoderno: “Cuando se lleva la identidad hasta sus límites, la ambivalencia descubre de manera aguda la división del sujeto.” (*ídem*, 306).

surrealista *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929) donde el hombre mata a su doble, y de propuestas autorales como *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940) –Chaplin encarna un doble papel: barbero y dictador Hynkel-, *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) y *El Otro* (Robert Mulligan, 1972). A estas prácticas se suma su referencia más emblemática, el movimiento expresionista –en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), el personaje de María, por ejemplo, se desdobra en una *femme fatale*; y en *Amanecer* (Friedrich W. Murnau, 1927) reaparece este desdoblamiento arquetípico de lo femenino en la mujer “esposa y madre” y la mujer “de la ciudad” con la que el hombre tendrá un encuentro furtivo a la luz de la luna y que se marchará una vez pase la tormenta–. También se ha reconocido en el cine de terror y el *film noir*, el género y el estilo de *la crisis de la escritura clásica*,¹⁴ que mantendrán una fuerte conexión estética con el movimiento expresionista, situado más allá de los márgenes de la práctica fílmica institucional –la otra práctica fílmica de las vanguardias–.¹⁵ Asimismo, se ha identificado con una de las figuras nucleares del cine de ciencia ficción (Bossa y Freixas, 1997 [1993], 43 y ss.), recorre la historia del género acogiendo la forma del monstruo-alienígena que proviene del espacio exterior (i), como en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956), que se transformará en un aliado en *E.T., el extraterrestre* (Steven Spielberg, 1982); en el tópico de la máquina que se revela, en *2001, una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) o en el *film neonoir* *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) mediante la oposición dualista humano/replicante.

No obstante, más allá de esta temática fantástica y rupturista, la retórica del doble puede rastrearse en otros géneros de la práctica institucional, aunque su presencia resulte, en apariencia, menos vistosa. Así, por ejemplo, en el duelo, el motivo visual del *western* que suele localizarse en la secuencia *clímax* donde la figura de montaje de plano/contraplano adquiere un protagonismo formal, el héroe se enfrenta y mata a su doble simbólico, a su Otro oscuro o “malo”.¹⁶

4. Una figura retórica

Sin duda, las marcas expresivas más reconocibles del doble son la sombra y la imagen reflectante. Remiten a un significado simbólico que por convención cultural se ha asociado con la expresión de un yo Otro, un ego *alter* inconsciente y pulsional¹⁷.

¹⁴ Cfr. Heredero y Santamarina, 1998. Sobre el cuestionamiento que supone el protagonismo de la *femme fatale* en el universo del *noir* clásico (1941-1958) y el *neonoir* véase B. Wager, 2005.

¹⁵ En “Women in film noir”, Janey Place aborda el desdoblamiento del arquetipo femenino en el *film noir*, *femme fatale*/mujer redentora, y subraya la oposición género/movimiento cinematográfico pues considera que esa diferencia es *más que un conflicto semántico* de cara a la comprensión de la representación del arquetipo femenino en el cine negro, puesto que los movimientos cinematográficos se localizan en *determinados periodos históricos*, en momentos de una *singular tensión nacional y concentración de energía*. (1978, 37).

¹⁶ Sobre la articulación narrativa del doble en el género *western*, véase Pérez y Bou (2000, 164 y ss.).

¹⁷ Según Gubern, fue el psicoanalista Carl Gustav Jung quien caracterizó la sombra como el lado oscuro y primitivo de la personalidad. (2002,17) Un significado moderno que entronca con su interpretación animista que relacionaba la sombra con una parte sustancial de la persona que era preciso proteger. (Frazer, 1890, 230).

Esta lectura cultural nos ha enseñado que en la imagen fílmica, como en otros tipos de representaciones, el significante de la sombra proyectada no sólo se identifica con un indicio pictórico de profundidad o un elemento vistoso de la puesta en escena, sino que asume una importante función narrativa y/o simbólica.



Imágenes nº 1 (izquierda) y nº 2 (derecha) del film "La aldea maldita"

En *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), en la que se ha reconocido su influencia expresionista, la sombra de Juan, sobresale en situaciones dramáticas violentas como son el tiempo destacado del relato en el que se enfrenta al cacique del pueblo o, más adelante, cuando impone a su mujer, Acacia, la norma de vivir con ellos sin poder tocar ni mirar a su hijo hasta la muerte del patriarca (ver imágenes nº 1 y 2)¹⁸.



Imágenes nº 3 (izquierda) y nº 4 (derecha) de los films "Laura" y "Nosferatu", respectivamente.

En el filme noir *Laura* (Otto Preminger, 1944), el tamaño excesivo de la sombra proyectada del escritor indica, hacia el clímax del relato, cómo la violencia se apodera del personaje

¹⁸ En adelante, los números entre corchetes se refieren a los fotogramas que aparecen numerados a lo largo del artículo.

(ver imagen nº 3); un significado simbólico que obtiene una representación ejemplar en la construcción fílmica del mito de Drácula: *Nosferatu, una sinfonía del horror* (F.W. Murnau, 1922) (imagen nº 4) y que se revisa en *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992), en la metaficcional escena de la batalla por su referencia a los orígenes del cine (imagen nº 5).



Imagen nº 5 del film "Drácula de Bram Stoker"

La relación proyectiva que une al yo con su Otro (yo) revela que la oposición en la que se funda tal expresión no es plena, sino que, más bien, parece inspirarse en un mecanismo especular. Así, la figura del espejo se inscribe en el propio artefacto retórico mediante el que se constituye la expresión del doble. La retórica del doble está íntimamente asociada con ese tipo de representación icónica singular, que resulta familiar y a la vez extraña, en la que, y no por casualidad, se ha reconocido un fuerte aspecto mágico y misterioso, y que se ha definido como *primera representación cultural* (Gubern, 1994[1987]).

El espejo es asimismo la figura emblemática de la búsqueda del efecto ilusionista que ha dominado en el arte de la representación icónica, está presente en buena parte de sus imágenes, en la pintura y también en el cine. Pero más allá de las apariencias y del efecto de trampantojo, el dispositivo especular que maneja el arte ilusionista no sólo refuerza la necesidad humana de encontrar un reflejo en la imagen sino que obedece, como revela el dispositivo retórico del doble, a una inquietud simbólica. En la imagen reflectante se inscribe, por tanto, un uso ambivalente: además de remitir al narcisismo como señala el mito trágico, alumbra el sentido cultural del lenguaje.



Imágenes nº 6 (izquierda) del film "Gilda" y nº 7 (derecha) del film "Perdición"

La imagen especular no es sólo un motivo visual (ver imagen nº 6 del film *Gilda*, Charles Vidor, 1946; imágenes nº 7 de *Perdición*, Billy Wilder, 1944; e imagen nº 8 de *Muerte entre las flores*, Joel Coen, 1992) sino que el mecanismo especular subyace en la estructura misma del lenguaje del cine.



Imagen nº 8 del film "Muerte entre las flores"

Así, por ejemplo, se inscribe en la secuencia prólogo de la que se ha reconocido como film-punto de partida del cine negro, *El halcón maltés* (John Huston, 1941): al efecto de simetría especular que se genera entre los planos de apertura y cierre de la secuencia se suma la simetría del encuadre establecida entre los dos vértices masculinos de un triángulo amoroso (ver imágenes nº 9-11)¹⁹.

¹⁹ Véase más adelante el caso de análisis de *Muerte entre las flores*.



Imágenes nº 9, 10 y 11 del film "El halcón maltés".

La retórica del doble no se articula únicamente mediante el protagonismo del tema y los motivos visuales de la sombra y el espejo. No resulta difícil percibir este desdoblamiento en la estructura misma del discurso narrativo. La escritura desdobra el trayecto del personaje protagonista, el sujeto de la acción –aspirante a héroe o protagonista–, proyectando sobre el Otro –el antihéroe o antagonista– todo aquello que se hace incontrolable pero que, sin embargo, forma parte de uno mismo, constituyendo así un ego alter. La articulación narrativa de esta figura se sirve del mecanismo psicológico de la proyección descrito por Freud, un proceso inconsciente que consiste en asignar al Otro emociones inquietantes²⁰. Sin embargo, fue el psicoanalista austríaco Otto Rank, en su estudio ya clásico sobre la literatura romántica –*El doble (Der Doppelgänger)*, 2004[1914]– a quien corresponde la idea de asociar esta figura con una proyección sobre el Otro de temores inconscientes especialmente asociados con el sentimiento del amor y el miedo a la muerte.

Asimismo, es habitual que esta figura se articule mediante la relación especular producida por aspectos técnicos del lenguaje como son la simetría del encuadre, la figura de montaje de plano/contraplano o, incluso, entre la estructura narrativa de las secuencias. Así, en *Drácula de Bram Stoker*, la secuencia nº 1 se define como un *déjà vu* en referencia a la secuencia prólogo: la despedida de la pareja victoriana de amantes en la naturaleza controlada de un jardín rima con la despedida de la pareja medieval de amantes en la capilla; un efecto de duplicado que es intensificado por el hecho de que una misma actriz –Winona Ryder– encarna a la dama medieval, Elisabeta, y a la amante victoriana, Mina.

²⁰ Simone de Beauvoir estudió en *El segundo sexo* (2005[1949]) el papel determinante que este mecanismo psicológico ha cumplido en la representación social y masculinista de "la mujer", definida históricamente como la Alteridad. Por otra parte, Edgar Morin también se apoyó en este mecanismo psicológico en su estudio sobre *El hombre y la muerte* (2007[1951]).

5. La configuración del doble en “Muerte entre las flores”

Integrante de la recuperación revisionista del estilo negro, el *neonoir*, que se produce en el cine a partir, sobre todo, de los años noventa, es habitual que *Muerte entre las flores* (Joel Coen, 1990) se asocie con su tendencia más nostálgica o retro debido al clasicismo de su factura (Santamarina, 2009, 363 y ss.). Este rasgo clásico dominante, cuestionado por marcas típicas de la postmodernidad (citas –de *El padrino*, Francis Ford Coppola, 1972; *Perdición*; *Niágara*; Henry Hathaway, 1953...–, la hibridación –cine de gánster y detectives–, la desmesura...), se encuentra ya presente, como ha señalado Astruc en su estudio sobre *El cine de los hermanos Coen*, en la secuencia de apertura del relato de un gánster-héroe con ética (2003, 64-65). Mi análisis de esta primera secuencia y del film se centrará, sin embargo, en su anticlasicismo donde enraíza el discurso *neonoir*.

Leo, un capo irlandés de la mafia, rechaza en contra de la opinión de su ayudante, Tom, el favor que le pide el italiano Johnny Caspar, en compañía de su ayudante “el danés”. La puesta en escena de esta secuencia prólogo, en la que se presenta a las dos bandas que rivalizarán por el poder y al héroe del film, destaca –precede a los créditos iniciales (“El enigmático sueño de Tom”, que aporta el estructural tono onírico del estilo *noir*)– por su cualidad sintética con respecto al resto del texto. Se organiza en torno a la figura retórica del desdoblamiento, cuya configuración se basa en dos aspectos centrales que deforman los cánones de la puesta en escena clásica: la ausencia del plano de situación y la emergencia de lo grotesco.

La relación espacial de los personajes es construida, en esencia, por una planificación analítica y la dirección visual (*racord* de miradas) de las miradas de los personajes. La significativa, por anticlásica, ausencia del estructural plano de situación cumple una función determinante en el carácter metonímico del segmento –en el plano detalle inaugural, una mano se sirve una copa, que remite a la ley seca, mientras que en *off* comienza a oírse el primer diálogo del film, de Caspar (ver imagen nº 12): “Estoy hablando de amistad, estoy hablando de carácter... Vamos, Leo, no me importa llamarlo por su nombre, estoy hablando de ética”; y en su primera aparición, Tom, el protagonista, está desenfocado (ver imagen nº 13)–; y contribuye a la constitución de una figura estrechamente emparentada con el género *neonoir*. Refuerza y permite que sobresalga a la manera postmoderna el vínculo especular que genera la figura de montaje de plano/contraplano. En esta secuencia introductoria, la función del plano/contraplano es ambivalente, pues por una parte 1) marca una confrontación entre los planos, simboliza la rivalidad entre las dos parejas –“el danés” y Caspar/Tom y Leo–; y por otra, 2) establece una fuerte relación de analogía, que subraya el efecto de simetría de los encuadres: los rostros, “cabezas pensantes”, de los jefes y, a su izquierda, el cuerpo “sin cabeza” de sus lacayos (ver imágenes nº 17-18).

Esta relación especular, establecida entre las parejas de “jefe y lacayo” y, más adelante, entre los dos lacayos (Tom y “el danés”), (ver imágenes nº 19 y 21) es apoyada por el rasgo excesivo o grotesco de “el danés” y Caspar, que marca, de nuevo, una diferencia con la pareja de irlandeses. En efecto, frente a la serenidad de Leo –durante la

conversación no se mueve de su asiento–, Caspar es propenso a perder los papeles –una actitud excesiva y violenta que es puntuada por el ruido *off* de la bocina de un coche–. El ángulo de encuadre inusual o forzado, marca excesiva del estilo *noir* en referencia a la norma institucional, realza el aspecto grotesco de los Otros (imágenes nº 20-21 y 22-23).



Imagen nº 12



Imagen nº 13



Imagen nº 14



Imagen nº 15



Imagen nº 16



Imagen nº 17

La pareja de italianos representan el reverso grotesco de la pareja protagonista, Leo y Tom, entre los que se establece, a su vez, una relación simbólica de padre e hijo, también definida por la diferencia –una vez que Caspar y “el danés” abandonen el despacho, el plano/contraplano separa a Leo de Tom–. El trayecto narrativo de los personajes incidirá en esta relación excesiva: así, el “padre” grotesco mata a su “hijo”, mientras que “Tommy”, que rechaza la protección del padrino en sus problemas con las apuestas, traza un plan, a la vez que trata de no perder su sombrero-cabeza, para salvarle la vida. La despedida, con la que concluye la película, del amigo “con carácter” que cuestiona la decisión del padrino, ya se ha planteado en la secuencia prólogo.



Imagen nº 18



Imagen nº 19



Imagen nº 20

Este inicial desdoblamiento simbólico de los personajes obtendrá su desarrollo a través de la primera y siniestra aparición del, también “misterioso”, Bernie, “El trapero”, en el apartamento de Tom. Su caracterización confirma la importancia de lo grotesco y siniestro

en el film, presente asimismo en otras situaciones como son la relación de Caspar con su familia, la muerte a balazos de uno de los lacayos que van a matar a Leo, o la escena de la muerte de "el danés". Mediante el montaje de plano/contraplano, otra vez sin el plano-orientación del cine clásico, "El trapero" sentado, de sonrisa nerviosa, con sombrero hongo y enormes zapatos se confronta con otro Tom sentado –sus posiciones se someterán a una siniestra inversión en una segunda visita–.

El dualismo como forma estructural del relato se pone de manifiesto, además, en la importancia que acoge el número dos en el discurso del film: aparecen dos triángulos amorosos (Leo-Verna-Tom; "el danés"-Mink-Bernie);²¹ el movimiento de *travelling* se ofrece en varias ocasiones a una inversión especular, de retroceso y aproximación. Por otra parte, el film está plagado de situaciones invertidas y/o duplicadas: Tom va dos veces al apartamento de Verna; se encuentra con el jefe de policía y el alcalde en el despacho de Leo y en el de Caspar; hay dos redadas; va dos veces a Miller's Crossing, el nombre del bosque que da título al film; Bernie le visita en dos ocasiones... y Tom le apunta con una pistola dos veces antes de matarle. Desde esta perspectiva, la aparición de los dos primos gemelos de Caspar en el despacho del alcalde puede leerse como una referencia irónica a esta figura retórica. Asimismo, el motivo visual del espejo, en el que se desarrolla la progresión "desenfocado-nítido" de Tom durante la primera secuencia, incide en el desdoblamiento del protagonista.

Otro aspecto destacable es la sombra proyectada del protagonista. Lo primero que vemos de él es su mano, sirviéndose una copa, y en el plano siguiente es calificado visualmente como un hombre "desenfocado" (ver imagen nº 13). Mediante un *travelling* de aproximación –que rima con el *travelling* de retroceso del plano inaugural– se cierra la escala de plano a un PP de Caspar, un tipo de plano que, como se sabe, introduce una jerarquía en el cine clásico pues está asociado al protagonista, el sujeto de la acción. Esta contradicción es resuelta por la composición del encuadre. Pues ese breve *travelling* de aproximación ha otorgado peso visual al lateral derecho del encuadre donde se encuentra el "distante" y "oscuro" personaje del fondo. Manteniendo este plano fijo, enseguida se producirá una revelación. De forma simultánea a las palabras de Caspar, el personaje del fondo se aproxima y sale de campo por la derecha eclipsando durante unos instantes a ese rostro que ocupa la pantalla: la sombra proyectada del personaje "desenfocado" lo oscurece e, incluso, la mirada de Caspar se desvía hacia ese misterioso personaje cuyo cuerpo "sin cabeza" tapa a un objeto responsable de una potente fuerza centrífuga en el encuadre, un galgo corredor (imágenes nº 15-16). Antes de que Tom cierre la puerta con la que concluye la secuencia, es visible su sombra proyectada y una extraña figura –¿una marioneta?– la del perchero del que cuelga un sombrero y un abrigo (imagen nº 24).

²¹ Sobre la puerta del apartamento de Verna al que acude Tom en busca de su sombrero (cabeza) se puede leer el número tres y es significativo que la habitación en la que se esconde Bernie sea la 302.



Imagen nº 21



Imagen nº 22



Imagen nº 23



Imagen nº 24

A este desdoblamiento estructural se sumará, tras el segmento de créditos –donde se plantea “El enigmático sueño de Tom en el bosque”, que abre un interrogante sobre su identidad, del que “Despierta..., Tommy”, en la secuencia posterior–, la articulación narrativa de un triángulo amoroso de rasgos edípicos formado por Tom, Verna y Leo. La expresión del (los) Otro(-s) y la forma triangular de la relación sexual, que obtiene también su duplicado en los Otros, acompañan al protagonista en un trayecto introspectivo que le pondrá en contacto con la reflexión, la violencia y la amistad. El primer acto narrativo del film concluye con la cuestión, “Y... ¿qué es lo que quiero?”, que Tom le plantea a Verna, *femme fatale* que responde al arquetipo de la mujer como fuente de problemas y núcleo central del conflicto que hace que arranque la acción, pero que conforme avance el film perderá su radical protagonismo hasta transformarse en una *femme attrapée*.²² Justo después le contará su sueño del sombrero confiriendo así una forma circular al planteamiento de la estructura narrativa del filme.

²² Con estos conceptos, B. Wager (2005) marca una diferencia en la representación de lo femenino que se da en el *noir* clásico y postclásico. En las ficciones negras, la *femme fatale* es la que conduce la narración y cuestiona el sistema patriarcal, de ahí que suela acabar entre rejas o muerta, mientras que la *femme attrapée* es la que se adapta al sistema. Su análisis revela que la construcción de estos arquetipos en el cine clásico y postclásico es variada (films con auténticas *femmes fatales* y otros en los que la inicial mujer fatal acaba convirtiéndose en una mujer atrapada). En referencia al tratamiento recibido por esta dualidad de lo femenino en el cine postclásico apunta una doble tendencia: (1) un *retro-noir* que realiza una revisión reaccionaria del *noir* clásico (*El club de la lucha*) y (2) un film *neonoir*, que supone una revisión de sus aspectos más rupturistas (*Jackie Brown*, Quentin Tarantino, 1997).

6. Sobre el último plano de “Muerte entre las flores”: “La ceremonia del adiós”

La construcción del último primer plano de Tom Reagan (ver imagen nº 26), en el escenario onírico del bosque, donde regresa el tema musical del film, permite que pueda reconocerse como el plano del héroe. Adquiere su rasgo pasional. La mirada del personaje instala una fuerza centrífuga en el encuadre que visualiza la pérdida del amigo y, a la vez, el aspecto contrapicado del plano reivindica su “apuesta” de ser un hombre “con carácter”. El primer plano resulta de un gesto ritual –Tom se cala su sombrero (cabeza), símbolo de la reflexión y sus amenazas (la mujer fatal, la violencia, la muerte)–, y de un breve *travelling* de aproximación.

Este movimiento de reencuadre final, no justificado por la *diégesis*, se detiene en un contrapicado, que realza la cabeza de Tom sobre la corteza cuarteada de un árbol y revela el acto del discurso narrativo. Señala la presencia simbólica de las dos figuras básicas que lo constituyen: el *gran imaginador* del relato contrapica el plano del héroe para conectar con la que se define como Otra mirada en la escritura institucional, la del espectador (imágenes nº 25-26).²³ El efecto de interpelación final descubre ese otro gran tipo de desdoblamiento que necesariamente ha debido producirse durante la lectura del film para que el proceso de identificación narrativo resulte eficaz. Se plantea así una curiosa contradicción: pues ese movimiento que se aproxima al personaje determina que la imagen fílmica se torne ahora en imagen distante. Este tipo de imagen permite al espectador re-conocerse como tal para reconocer al (su) (otro)héroe. El espectador, así reclamado, mira a un personaje que, a su vez, mira cómo se aleja, tomando distancia, un amigo (imagen nº 26).



Imagen nº 25



Imagen nº 26

En el relato *Muerte entre las flores*, el trayecto de la búsqueda de identidad deriva en este PP pasional del héroe, donde, ya concluida la acción, resuena aquella siniestra confrontación del deseo con lo(s) otro(s) que se ha producido en *Miller's crossing*.

²³ El *gran imaginador* o *meganarrador* es la instancia narrativa del discurso narrativo o relato (Gaudreault y Jost, 1995).

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRUC, Frédéric (2003[2001]). *El cine de los hermanos Coen*. Paidós, Barcelona.
- AUMONT, Jacques. *La estética hoy*. Cátedra, Madrid, 2001 (1998).
- B. WAGER, Jans (2005). *Dames in the driver's seat*. University of Texas Press, USA.
- BAZIN, André. "Ontología de la imagen fotográfica", en *Qué es el cine*. Rialp, Madrid, 2001 (1945), pp. 23-30.
- BOSSA, Joan y FREIXAS, Ramón. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Paidós, Barcelona, 1997 (1993).
- BRYSON, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Alianza, Madrid, 1991.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito. Contribución a una genealogía del lenguaje cinematográfico*. Cátedra, Madrid, 1991.
- COROMINES, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, Madrid, 2008 (1961).
- DE BEAUVOIR, Simone (2005 [1949]). *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid.
- RIAMBAU, Esteve. *Hollywood en la era digital. De Jurassic Park a Avatar*. Cátedra, Madrid, 2011.
- F. HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio (1998), *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, Barcelona.
- FREUD, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras completas*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1996 (1919).
- FRAZER, James George. *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2001 (1890).
- GAUDREAU, André y JOST, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós, Barcelona, (1995 [1990]).
- GUBERN, Román. "La hipótesis del lago", en *El simio informatizado*. Fundesco, Madrid, 1987, pp. 11-19.
- GUBERN, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994 (1987).
- GUBERN, Román. *Máscaras de la ficción*. Anagrama, Barcelona, 2002.

IMBERT, Gérard. *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los límites*. Cátedra, Madrid, 2010.

LIPOVETSKY , Gilles y SERROY, Jean. *La pantalla global*. Anagrama, Barcelona, 2009 [2007].

MARIS POGGIAN, Stella. *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno* (tesis doctoral, 2002) <http://hdl.handle.net/10803/4106>).

MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós, 2001 (1951).

MORIN, Edgar. *El hombre y la muerte*. Kairós, Barcelona, 2007 (1951).

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1994 (1992).

PEDRAZA, Pilar. *Fritz Lang. Metrópolis*. Paidós, Barcelona, 2000.

PÉREZ, Xavier y BOU, Núria. *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Paidós, Barcelona, 2000.

PLACE, Janey. "Women in film noir", en Ann Kaplan (ed.), *Women in film noir*, British Film Institute, 1978, pp. 35-58.

RANK, Otto. *El doble*. JCE, Buenos Aires, 2004 (1914).

SANTAMARINA, Antonio. (2009[1999]). *El cine negro en cien películas*. Alianza, Madrid.

SIMSOLO, Noël. *El cine negro*. Alianza Editorial, Madrid, 2009 (2005).

PELÍCULAS CITADAS

Nosferatu, una sinfonía del horror (F.W. Murnau, 1922)

Metrópolis (Fritz Lang, 1927).

Amanecer (*Sunrise. A song of two humans*, Friedrich W. Murnau, 1927).

Un perro andaluz (Luis Buñuel, 1929).

La aldea maldita (Florián Rey, 1930).

El gran dictador (Charles Chaplin, 1940).

Casablanca (Michael Curtiz, 1942).

Laura (Otto Preminger, 1944).

Perdición (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944).

Gilda (Charles Vidor, 1946).

Niágara (Henry Hathaway, 1953)

La invasión de los ladrones de cuerpos (Don Siegel, 1956).

Persona (Ingmar Bergman, 1966).

2001, una odisea del espacio (Stanley Kubrick, 1968).

El Otro (Robert Mulligan, 1972).

El padrino (Francis Ford Coppola, 1972)

El Espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973).

E.T., el extraterrestre (Steven Spielberg, 1982).

Blade Runner (Ritley Scott, 1982).

Brazil (Terry Guilliam, 1985).

Muerte entre las flores (*Miller's crossing*, Joel Coen, 1990).

American Psycho (Mary Harron, 2000).

El ejército de las tinieblas (Sam Raimi, 1992).

Drácula de Bram Stoker (Francis Ford Coppola, 1992).

Jackie Brown (Quentin Tarantino, 1997).

Matrix (Hermanos Wachowski, 1999).

El club de la lucha (David Fincher, 1999).

Una historia de violencia (David Cronenberg, 2005).

Cisne negro (Darren Aronofsky, 2010).